



**O cinema na cidade em  
eclosão: *Salas de cinema  
e história urbana de  
São Paulo (1895-1930)*,  
de José Inacio de  
Melo Souza**

*The cinema in the bloo-  
ming city: Salas de  
cinema e história  
urbana de São Paulo  
(1895-1930), by José Ina-  
cio de Melo Souza*



Danielle Crepaldi Carvalho<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Mestrado sobre a produção teatral brasileira de fins do século XIX e Doutorado que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema. É Pós-Doutoranda na Escola de Comunicações e Artes de São Paulo, com pesquisa que investiga os usos dos sons no cinema silencioso, com bolsa FAPESP. Coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros pré-modernistas e modernistas e cotradutora da tradução ao português e análise crítica do melodrama francês "L'Auberge des Adrets", tem igualmente publicados artigos a respeito da literatura, teatro e cinema, suas áreas de interesse. E-mail: megchristie@gmail.com

**Resumo:** a presença do cinema em São Paulo, de fins do XIX a 1930, confunde-se – a exemplo do que aconteceu no Rio de Janeiro – com o período de ascensão da cidade de recanto provinciano a grande metrópole. A relação entre cinema e cidade está muito bem apanhada neste livro de José Inacio de Melo Souza, percurso original pelas vias da capital paulistana, do “Triângulo” aos arrabaldes, tendo como mapa os projetos arquitetônicos relativos à construção de salas de cinema. Neste contexto, o projeto de lei de fevereiro de 1916, que regulamenta a construção desses espaços, surge como ponto de virada, prenunciando a transformação da cidade na “Pauliceia desvairada” que seria decantada anos depois pelos Modernistas.

**Palavras-chave:** cinema silencioso; cinema e arquitetura; cinema e cidade.

**Abstract:** the presence of the cinema in São Paulo, from the late nineteenth century to 1930, is mixed up – as it happens to Rio de Janeiro – with the city’s rise from a provincial corner to a large metropolis. The relationship between cinema and city is very well captured in this book by José Inacio de Melo Souza, an original route through the streets of the capital, from the “Triangle” to the suburbs, which takes as a map the architectural projects related to the construction of the movie theaters. In this context, the law passed in February 1916, which regulates the construction of these spaces, emerges as a turning point, foretelling the transformation of the city into the “crazy Pauliceia” that would be decanted years later by the Modernists.

**Key words:** silent cinema; cinema and architecture; cinema and city.

Ao remontar aos primeiros tempos do cinema, analisando-o no que toca à sua penetração na cidade, o historiador vê-se por bem obrigado a imergir num caldeirão cultural. Por décadas o cinema esteve associado a espetáculos artísticos de reputações variadas. Apresentado em teatros ou cafés-concertos, em salas usadas para espetáculos teatrais, circenses e bailes, em programas nos quais coexistiam peças dramáticas, cômicas ou números musicais, acompanhado ou não de libações; exibido em confeitarias ou então ao ar livre – as sombras projetadas ora em meio a um descampado no arrabalde, ora nas paredes de um portentoso teatro do coração da cidade, entre propagandas e o vai-e-vem dos passantes –, a forma híbrida por meio da qual se veiculou o cinema até a década de 1930 usualmente negou a sisudez do rótulo de “Arte” que Canuto Ihe atribuiu desde 1912.

José Inacio de Melo Souza, autor deste desde já obrigatório *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*: o cinema dos engenheiros, caminha com sensibilidade pelo período que a sua pesquisa enfeixa, pautado pela transdisciplinaridade, deixando patente a necessidade de a historiografia do cinema deter-se sobre a relação que as imagens em movimento estabeleceram com o contexto cultural de seu tempo (BERNARDET, 2008). Sua obra divide-se *grosso modo* em duas partes, antes e depois do ano de 1916, tomando como ponto de virada a lei n. 1954 de fevereiro de 1916, que previa a regulamentação do espaço físico do cinema, cuja grande variabilidade arquitetônica amoldava-se à variedade de usos que dele se fazia até então, bem como a faceta eminentemente popular da nova arte. As personagens protagonistas desta medida são, segundo Melo Souza, os engenheiros, aos quais couberam fazer cumprir medidas que propunham aliar a segurança daquelas construções à estética.

Antes de nos debruçarmos sobre este movimento que faz o autor, é importante remontarmos ao momento contemporâneo à chegada do cinema em São Paulo – movimento realizado pelo livro, o qual se dedica a esmiuçar, com riqueza de detalhes, da chegada na cidade dos primeiros cinemas até a instalação, nas salas, da aparelhagem visando-se à exibição dos primeiros filmes sonoros, de 1895 a meados de 1930. Se o mencionado marco regulatório é ponto de virada, outra data importante é 1906, ano em que os engenheiros principiam a intervir sobre as construções que tinham por fim a exploração do cinema e outros divertimentos como o circo, o teatro, os bares, os rinques de patinação, as confeitarias, etc.

O espaço de dez anos compreende a elaboração da legislação aprovada em fevereiro de 1916, a qual obrigava às edificações destinadas a este tipo de diversão o enquadramento em medidas como: o isolamento do prédio visando a não propagação de incêndio; a construção em alvenaria (em detrimento da madeira e do zinco,

usado às largas até então); o número fixo de lugares nas plateias, evitando-se assim o excesso de lotação – e a fixidez das cadeiras, colaborando-se com a segurança, ao mesmo tempo em que impedindo a transformação do espaço em salão de bailes, algo comum até então –; a introdução do bar na sala de espera (e não na sala de exibição, evitando-se que ele se instalasse nas proximidades do equipamento de projeção); a utilização do ferro para a vedação da sala de projeção, dado o caráter comburentes da película; a retroprojeção (ao invés da projeção junto à saída da sala) e a instalação de lâmpadas de aviso de saída de emergência.

Melo Souza não perde de vista o duplo objetivo dessas medidas, de ao mesmo tempo garantir a segurança dos espectadores – evitando-se a repetição, em São Paulo, de tragédias como a ocorrida no parisiense *Bazar de la Charité*, onde em 1897 um incêndio dizimara mais de 200 vidas – e se enquadrarem esses espaços nos ideais de verticalização/modernização do âmbito urbano, que transformariam em metrópole a cidade provinciana. O âmbito cinematográfico segue a dinâmica social. Enquanto no Rio de Janeiro o *boom* do cinematógrafo inicia-se em 1907, época da industrialização do cinema e inauguração, na cidade, da Avenida Central – a primeira via do centro modernizado –, em São Paulo a legislação de 1916 coincide com a crise de abastecimento dos filmes devido à Primeira Grande Guerra (porção considerável das fitas aqui apresentadas era oriunda da Europa, palco da conflagração), dando-se fecho a um ciclo de alterações no mercado exibidor que se iniciara em 1914, com o fechamento de salas do centro devido a incêndios, à insalubridade ou ao alargamento de ruas.

O percurso de Melo Souza pelos cinematógrafos da cidade segue a cronologia, do mítico “Triângulo” (formado pelas ruas São Bento, Quinze de Novembro e a Rua Direita) – o cinema se espalhava a partir do berço de fundação de São Paulo – aos bairros de maior incidência populacional, a exemplo do Brás, do Paraíso e da Vila Mariana e, enfim, ao arrabalde, como os então distantes bairros de Tucuruvi e Jabaquara, acompanhando a distensão dos limites da cidade. Deparando-se com a multiplicação das salas de espetáculo no Triângulo, desde os primeiros anos da cinematografia, certo cronista da *Vida Moderna* reporta-se, em 1907, a uma “epidemia avassaladora dos cinematógrafos”, que faria as famílias paulistanas investirem “puxados mil réis (...) por cabeça” (MELO SOUZA, 2016, p. 23). O campo semântico da enfermidade propõe-se a dar conta do inexplicável: a larga frequência desses espaços, malgrado a sua falta de conforto e segurança.

As medidas de controle da municipalidade iniciam-se, segundo Melo Souza, em 1900, ano em que se expede a primeira licença visando ao funcionamento

dessas casas. Ao longo das próximas década e meia, o incremento nessas taxações denota o esforço municipal de sanear o espaço do cinema, em convergência com medidas que visavam à modernização do centro da cidade – em 1914, um cinema em funcionamento no centro chegava a pagar de licença um montante quatro vezes superior ao pago pelas salas instaladas noutros bairros da cidade. A regulação, todavia, se expandia para além do Triângulo. A lei de 1916 visava a escoimar São Paulo dos barracões de folhas de zinco em que funcionavam as casas de diversão, construções as quais, embora de “aspecto péssimo” (SOUZA, 2016, p. 198) – como diria o encarregado de vistoria de certo teatro no largo do Cambuci –, espalhavam-se pela cidade de norte a sul. Barracões a cuja observação empírica somos convidados, por meio de uma prolífica apresentação, por parte de Melo Souza, das plantas de salas de cinema, submetidas à aprovação da prefeitura.

A documentação oferecida largamente às nossas vistas transforma as salas de cinema paulistanas em metonímias do âmbito urbano da cidade, que da dobra do XIX a 1930 se expandiria horizontal e verticalmente. Neste íterim, casos folclóricos emergem. No *América* (de 1911), por exemplo, uma das portas dos camarotes comunicava-se com a cozinha do imóvel ao lado (SOUZA, 2016, p. 294) – o entremear entre o âmbito público e o privado deixava patente que a cidade ainda flertava com o provincianismo –, enquanto que o *Minerva* surpreendera o engenheiro responsável por sua vistoria, pois “este cinema dá o aspecto de um funil mas com o bico para a rua!” (SOUZA, 2016, p. 300). A lei de 1916 regeria tais excrescências, obrigando à sua correção e impedindo que tais espaços se multiplicassem. Embora o percurso da lei à sua aplicação formal seja tortuoso – como sói ao Brasil –, a multiplicação pela cidade, nos anos de 1920, de “palácios cinematográficos” com espaço para milhares de pessoas, mostrava a sua eficácia.

O livro de Melo Souza nos abre uma dezena de veredas, impossíveis de serem seguidas com o mesmo afincio no espaço de uma resenha. A principal delas diz respeito, como já apontamos, à relação que o cinema estabelece com a construção da urbanidade. O sem-número de plantas que o autor apresenta cronologicamente explicita não apenas a penetração do cinema na cidade, mas o aprimoramento desses espaços visando, em última instância, à modernização da capital – e à verticalização da área do Triângulo, através da aplicação, a partir da década de 1920, do concreto armado. A disseminação das salas de cinema em bairros como o Brás, que desde a primeira década de 1900 rivalizaria com o Triângulo – segundo Melo Souza –, deixa implícita não apenas a descentralização do eixo de produção de capital material, quanto a crescente relevância da mão-de-obra europeia, que se estabelecia na capital

com sucesso invulgar.

De acordo com Melo Souza, Octavio Gabus Mendes não poupou críticas aos cinemas instalados no Brás, nos quais se estreavam mesmo películas relevantes, “o público seletos precisando andar muito e arriscar os ouvidos às inconveniências para assistir filmes” (SCHVARZMAN apud SOUZA, 2016, p. 237). O preconceito porejado por Gabus Mendes data de 1925. Dois anos mais tarde, Antônio de Alcântara Machado demonstraria mais sensibilidade – ou conhecimento antropológico –, colocando em primeiro plano, na coletânea de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, a gente que habitava esses bairros de proeminência italiana. A radiografia do ítalo-paulista proposta por Alcântara Machado dá tessitura literária a uma característica histórica de São Paulo – a aculturação do povo italiano, o qual, inserido no meio paulistano, transferirá a ele, por conseguinte, as suas características. Prova incontestada disso é o Edifício Martinelli – ponto de chegada de Melo Souza, onde se instala em 1929 o *Cine Rosário*, um dos primeiros voltados à apresentação de filmes sonoros. Construído por um italiano no famigerado Triângulo, o portentoso edifício patenteia o protagonismo do elemento migrante na construção da metrópole.

Altamente informativo, *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*, à medida que oferece ao leitor um mapa detalhado do espraio do cinema nos meandros da cidade, provoca-lhe a imaginação a percorrer inúmeras trilhas às quais o seu autor sinaliza, mas não aprofunda. Por exemplo, no que toca ao público que frequentava esses espaços. Salientando a raridade de fontes que tratam da questão, o autor colige, no entanto, uma variedade de informações que relacionam os preços dos ingressos e o poder aquisitivo dos grupos sociais que habitavam a cidade. Em 1907, o já citado cronista da *Vida Moderna* refere-se aos “puxados mil réis” de entrada. Antes, em 1899, o *Motoscopio* que apresentava, na Rua São Bento, as primeiras vistas dos irmãos Lumière, cobrava entre mil e dois mil réis a entrada, “ingresso salgado” (SOUZA, 2016, p. 45).

Já em 1920, Maria Auxiliadora Guzzo Decca constata que “a maioria dos operários não deveria ir muito ao cinema, embora frequentado pela população paulistana em geral (...) na época”, uma vez que as entradas mais baratas “correspondiam a 1% ou mais do salário mensal mais comum entre os operários.” (DECCA, apud SOUZA, 2016, p. 183). Não se sabe a que porção da população refere-se essa “população paulistana em geral” mencionada por Decca, de cujo cômputo exclui-se o operariado. Tampouco se a autora se refere aos ingressos de mil réis, ou se àqueles de 200, 300, 400 ou 500 réis, cobrados por cinemas como o *Congresso* e o *Isis* em torno de 1910 (SOUZA, 2016, p. 284-286).

A referência, todavia, colabora para que destaquemos a especificidade brasileira no que toca à frequência das salas de cinema, ao menos no que diz respeito ao eixo Rio-São Paulo, quando comparamo-la com países como os Estados Unidos: entre nós, o cinema foi um divertimento fruído sobretudo pelas camadas médias da população. Por outro lado, Melo Souza refere-se aos ingressos gratuitos aos “poleiros” de certas casas (SOUZA, 2016, p. 168) – espaço que a gíria teatral dera o nome de “torrinha” e que abrigava, nos cinemas, a mesma sorte de público participativo, o qual atirava ovos podres no palco quando o espetáculo não lhe aprazia. Outro anúncio cuja imagem é apresentada pelo autor – que não chega, no entanto, a explorá-lo –, refere-se ao “Restaurant/ Bar/ Delectessen” *Pinoni*, que em 1913 convidava o público – em inglês – a assistir gratuitamente “the most popular films of the day” (SOUZA, 2016, p. 120). Apesar da gratuidade, o *Pinoni* certamente não almejava o público irreverente de certos cinematógrafos mais populares da capital... Essas e outras inúmeras informações restam a ser mais exploradas em trabalhos ulteriores, pelo autor ou por outro historiador do nosso cinema.

Estruturalmente, o livro cobre três períodos, cada qual desembocando num quadro explicativo que discrimina os cinemas da cidade (de 1895 e 1906, a partir da p. 65; de 1907 e 1916, a partir da p. 200; e de 1916 a 1930, a partir da p. 253) no que toca ao seu período de funcionamento, o nome da empresa contratante, o endereço, o bairro e o espaço onde funcionaram. Larga porção do livro – mais de um terço dele – apresenta um portfólio, em que se consta, cronologicamente, cada sala de cinema da cidade, considerando-se os seus detalhes arquitetônicos, sua data de abertura e fechamento, o último programa apresentado, sua planta e informações concernentes à tramitação do projeto na prefeitura.

A pretensão totalizante nalguns momentos desvia o livro de seu fio condutor – não fica clara, por exemplo, que relação há entre o último programa apresentado por essas casas e o papel dos engenheiros na configuração das salas de cinema paulistanas. A totalidade é impossível, especialmente considerando-se a natureza deste trabalho de exegese de fontes primárias, as quais, dada a nossa falta de tradição arquivística, ainda restam a ser localizadas pelo investigador pertinaz – ou sortudo. O *Cine-Theatro Brasil*, por exemplo, fundado no Ipiranga em 1924 (e referido na exposição sobre o bairro que agora é apresentada no saguão da estação de metrô Alto do Ipiranga), não compõe o portfólio de *Salas de cinema*.

Neste contexto, falta ao livro uma introdução que apresente ao leitor as fontes de pesquisa, além de notas de rodapé indicando a origem de certas informações fornecidas, que permitam ao leitor acessar as fontes primárias. Neste senti-

do, os “Agradecimentos” finais do livro (p. 373) estariam mais bem localizados em sua introdução, uma vez que ultrapassam o caráter de agradecimento, detalhando o percurso de pesquisa do autor, além de fornecerem informações preciosas acerca da origem das fontes arquivísticas pesquisadas – a exemplo do Arquivo Histórico de São Paulo, do Arquivo da Secretaria de Gestão, do arquivo do *Estado de São Paulo*, do Instituto Moreira Sales e da Cinemateca Brasileira. Informação elidida do livro até esses agradecimentos finais, malgrado a sua primordial relevância, é o fato de a Cinemateca ter hospedado o *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo*, de autoria do autor. Nesta fonte de pesquisa – ótima, aliás – consta, por exemplo, informação sobre o tal *Cine-Theatro Brasil*, inaugurado no Ipiranga em 1925 (e não 1924). Rodapés mais circunstanciados, apontando em detalhes a origem da informação apresentada, bem como um texto introdutório que destacasse de saída o caráter fugidio do material de que nós, historiadores do cinema brasileiro, nos ocupamos, patenteariam uma característica incontornável – embora enervante – desse material: a sua incompletude.

Um último elemento a ser destacado diz respeito à iconografia do livro. Referimo-nos especialmente às imagens das plantas dos cinemas, cujas legibilidades são por vezes prejudicadas devido ao tamanho exíguo. Desejaríamos igualmente que ao menos algumas delas comparecessem no livro mais como “texto” que como “ilustração” – dizendo noutras palavras, que fossem analisadas circunstanciadamente. Compreendemos, no entanto, que isso já é um trabalho que escapa à competência do historiador. Ao fim da “Introdução”, Melo Souza destaca modestamente a “incipiência de certas abordagens” suas, “a vulnerabilidade de algumas argumentações, o tratamento talvez ligeiro de alguns temas”, supondo que os pesquisadores futuros “lerão com outros olhos aquilo que o olhar limitado atual não conseguiu ver com clareza.” (SOUZA, 2016, p. 20). A originalidade de sua pesquisa desculpa-o totalmente. Seu livro oferece-se como contribuição inequívoca, não só ao estudioso do cinema, mas também ao estudioso da história e da arquitetura de São Paulo, dado o seu caráter transdisciplinar.



